

Do Entre das Artes

Envolvimen e Clímax

Eunice Ribeiro Fernando de la Flor Fernando Aguiar José Paulo Pereira
Norberto Ribeiro Sérgio Sousa Fernando Guerreiro Carlos Corais
Vitor Moura Pedro Bandeira Micaela Ramón Frias Martins Pedro Meneses
Álbum Álbum Álbum Álbum Álbum Álbum Álbum

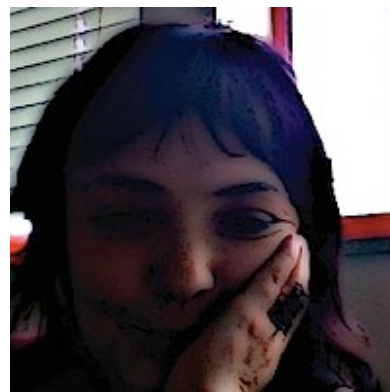
Vitor Moura

Eunice Ribeiro (ed.)

A experiência de representações musicais – *Da Capo*

O modelo de levantamento das características que, em princípio, caracterizam a arte, em geral, e a música, em particular, assume, quase sempre, a forma de uma *reductio*. Se retirarmos todas as características que são comuns quer aos objectos de arte quer aos objectos comuns, com o objectivo de retermos apenas aquelas que serão necessárias e conjuntamente suficientes para definir a obra de arte acabamos, invariavelmente, com um resquício de qualidades, que se tornam clássicas candidatas ao lugar de “essência” do fenómeno artístico. Entre elas, provavelmente a mais insistente de todas, encontra-se a representação. Este texto não trata, directamente, da velha questão da representação em música. Pretende-se, antes, analisar o modo como a constatação de representações altera a experiência estética de uma peça musical. Ou seja, vamos deixar de parte a questão de saber se a representação é uma condição necessária do objecto artístico musical e deixaremos em aberto a hipótese, também plausível de uma forma clássica, da existência de música sem qualidades representacionais ou, ainda, a tese mais extrema segundo a qual existirá um antagonismo básico entre uma devida e estrita experiência estética musical e a consideração de supostas representações em música. Mas vamos admitir que há representações que são de tal modo supervenientes a determinadas experiências musicais que integram e condicionam a própria percepção da forma musical. Não queremos com isto arriscar no sentido de defender a tese segundo a qual toda a experiência estética musical envolve a consideração de representações. Mas interessa-nos averiguar a natureza, *pace* Eduard Hanslick, de uma sub-classe de experiências musicais que envolvem, necessariamente, representações.

A discriminação das qualidades regionais formais de uma peça musical, por mais elaborada e exaustiva que se apresente, abre sempre caminho à sensação de que “algo ficou por dizer”. A música parece ser demasiado importante para ser deixada entregue apenas aos músicos. Invariavelmente, coloca-se a questão em termos do “significado” da peça em análise. Um exemplo clássico é apresentado pelo andamento da “decisão difícil” (“Der schwer gefaßte Entschluß”), o último do último quarteto de cordas de Beethoven, nº16, opus 135, a última grande obra terminada pelo compositor. A toada de pergunta-resposta sugere a dificuldade de uma reflexão difícil sobre um assunto desconhecido. “Muss es sein? – Es muss sein!”: a inscrição de Beethoven no próprio manuscrito do Quarteto aviva a argúcia do hermenauta e as hipóteses de interpretação multiplicam-se: referir-se-ia o compositor à inevitabilidade da morte?, trata-se de um questionamento do espartilho formal imposto pelas formas clássicas?, ou é a simples inspiração trazida pela senhoria que veio pedir o dinheiro da renda – “Tem de ser? Tem de



ser!” A tendência a atribuir significado à forma musical encontra-se também patente na célebre observação de Tchaikovsky sobre o mesmo Beethoven: “Lamentaria se as sinfonias que saem da minha pena não significassem mais do que uma progressão de harmonias, ritmos e modulações. (...) De facto, a mente superior [de Beethoven] teria desprezado estruturas que fossem apenas concepções engenhosas de combinações de tons sem sentido, ainda que sensualmente belas.” E não será a própria “sensualidade” um “significado” a atribuir também à forma?

Há, tradicionalmente, duas formas de atribuir significado à música. O expressionismo defende que a música desperta emoções particulares naquele que a ouve; o representacionalismo afirma que a música refere, comenta e, em certo sentido, cria estruturas que pertencem ao mundo “extra-musical”.

Representação

O representacionalismo em música, que também podemos designar por iconismo, ou referencialismo, encontra-se justificado, em primeiro lugar, pela existência de muita música clara e intencionalmente imitativa. O tema da espada Notung no *Anel do Nibelungo* de Wagner tem, no próprio grafismo das notas na partitura, a silhueta de uma espada. O seu som, numa espécie de *pantógrafo* sinestésico, reflecte esta analogia gráfica. A Marcha para o Suplício da *Sinfonia Fantástica* de Berlioz descreve, a par e passo, o encontro do condenado com o cadafalso, a que nem sequer falta a alusão ao tema do amor – a última coisa que ocorre ao condenado antes da execução – e o som da queda da lâmina da guilhotina e do rolar da cabeça. Quando Judite abre a Sexta Porta interdita pelo marido, em *O Castelo do Duque Barba-Azul*, de Béla Bartók, os glissandi da orquestra *referem* – mais do que sugerem – o escorrer de líquidos: são as lágrimas das esposas assassinadas. *Cantus Arcticus* do compositor finlandês Rautavaara vive da transmissão e desenvolvimento, ao longo dos vários naipes e timbres da orquestra, do som do voo dos pássaros que se ouve, gravado, no início do poema sinfónico. Em segundo lugar, o representacionalismo também encontra apoio naquela música que assume aspectos denotativos se tiver adquirido uma ligação indelével ao poema que acompanha. A *Ode à Alegria* de Schiller transforma os últimos andamentos da 9ª Sinfonia de Beethoven num símbolo para a *fraternidade* e os hinos nacionais facilmente se transformam em epítomes da pátria. Como terceira prova de representação musical, encontramos a música que normalmente acompanha determinadas ocasiões, como a *Abertura do Festival Académico* de Brahms, e que acaba, inevitavelmente, por funcionar como etiqueta para esse género de acontecimentos.

O representacionalismo tende a privilegiar um certo carácter icónico e / ou sinestésico presente em certa música (mas não, bem entendido, em toda). Alguma música evoca imagens. *La Mer*, de Debussy, não é uma elaboração sobre o modo como o mar soa mas sobre a forma como ele é, visualmente falando. Os Murmúrios da Floresta que ouvimos no Segundo Acto de *Siegfried*, de Wagner, - e que são geralmente catalogados como o primeiro trecho “impressionista” da história da música - são reminiscências do calor do meio-dia sentido no interior de uma floresta, o cansaço da hora e o bruxulear do sol que se desprende das copas das árvores. Esta *troca* sinestésica, i.e., a tendência para acreditar que a música tem a possibilidade de evocar imagens tem, talvez, origem numa assimetria básica entre a representação visual e a *representação* musical: as imagens evocam outras imagens; os sons, normalmente, não evocam outros sons. Enquanto que as imagens pictóricas pedem ao observador que imagine estar a ver um objecto de um certo tipo, a música não pede, normalmente, ao ouvinte que imagine estar a *ouvir* o objecto representado. O tema de Grane, ao longo de *O Anel do Nibelungo*, não alude ao relinchar do cavalo mas ao seu aspecto triunfante. Isto é, em parte, explicado pelo menor grau de controlo que a música exerce sobre a imaginação daquele que a ouve, o que acontece não por defeito mas por excesso: a música é sobre-estimulante. Dada a importância da visão, em termos de informação sensorial, é normal que o ouvinte responda à força dos estímulos musicais com a elaboração de quimeras e montagens visuais. A imagem é uma moeda de troca mais forte para trocar pelo estímulo fortemente impressivo e sugestivo da informação musical.

Mas esta falta de controlo sobre a *mensagem* cedo se revela um problema para o defensor do iconismo musical. Um bom banho de imersão faz-nos sonhar acordados. Mas não é correcto dizer que é o banho de imersão que evoca o sonho. Ou que teremos sempre o mesmo sonho de cada vez que mergulhamos na espuma de banho. A relação entre a música e as imagens evocadas parece seguir

um curso semelhante. Será que a música consegue, de facto, induzir as aparências visuais dos objectos que representa? Será de tal modo o mar, por exemplo, o único objecto de referência válido para *La Mer*? Parece muito pouco provável.

Aqui a questão força-nos a considerar, em separado, a representação de objectos físicos, por um lado, e a representação de eventos, emoções ou padrões emotivos, ou comportamentos, por outro. Relativamente a objectos físicos, parece pouco plausível que um determinado padrão rítmico-melódico possa, *pelo simples facto de ser ouvido*, funcionar como símbolo de um objecto físico. O tema do véu metálico Tarnhelm, objecto mágico que torna invisível aquele que o usa, em *O Ouro do Reno* de Wagner, sugere a ameaça velada do “Nacht und Nebel” de Alberich, o nibelungo ameaçado, mas está longe de funcionar como índice exclusivo do véu da invisibilidade (o compositor John Williams utilizou um tema muito semelhante como motivo musical da Arca Perdida, no célebre filme de Steven Spielberg). O tema da fonte de *A Mulher sem Sombra*, de Richard Strauss, sugere um movimento líquido mas o próprio Strauss utiliza um tratamento semelhante para acompanhar a entrada, de pés descalços, da Princesa Salomé, na ópera com o mesmo nome.

E em relação a eventos físicos? A música é um processo. Como todos os processos possuem certos padrões cinéticos (ritmo, tensão, clímax, crescendo, etc.) a música pode, portanto, *imitar* os aspectos cinéticos de tudo o que envolva movimento físico: apressar-se, acenar, deslizar, levantar voo, cair, penetrar, etc. Na canção *Nun Wandre Maria*, Hugo Wolf utiliza um movimento de terceiras paralelas para representar a fuga de Maria, José e Jesus para o Egipto: três linhas melódicas para as três personagens. E se acreditarmos que as expressões comportamentais de emoção se traduzem por movimentos, esta dupla homologia estrutural, entre música e movimento e entre movimento e emoção, torna-se um argumento importante para defender a natureza expressiva da música. É nesta base que o mais importante filósofo da música contemporâneo, Peter Kivy, insiste na noção de “ilustração” musical. Porque existe um isomorfismo entre o movimento da música melancólica e expressões comportamentais de melancolia, o ouvinte da Sonata D.959 de Schubert *reconhece* essa forma como expressiva de melancolia. Outro exemplo. Aparte todas as outras conotações schopenhauerianas, *Tristão e Isolda* de Wagner é uma ópera sobre a ansiedade que caracteriza as paixões humanas. Os seus protagonistas estão constantemente em estado de espera. No primeiro acto, Isolda espera que Tristão a visite para que o possa confrontar, envenenar e, no mesmo passo, suicidar-se, o que não acontece porque a sua aia, Brangäne, troca o Filtro da Morte pelo Filtro do Amor, substituindo o apaziguamento pelo desassossego. No segundo acto, Isolda espera que Tristão chegue para a sua primeira noite de amor. O encontro é bruscamente interrompido pela chegada do Rei Marke, tio de Tristão e noivo traído de Isolda, e o amor não chega a ser consumado. E no terceiro acto, é Tristão que espera o regresso tardio de Isolda para o curar da ferida provocada por Melot. A abertura da ópera traduz esta ansiedade, jogando com a tradicional relação entre dissonância e resolução que está na base da música tonal. A sequência revolucionária de acordes que permanecem sem resolução, faz despertar, em ouvidos habituados às regras do tonalismo, uma impressão de inquietude, da ansiedade devida a algo que não encontra satisfação. Ouça-se, ainda a título de exemplo, o início do terceiro movimento, Presto, da *Sétima Sinfonia* de Beethoven e imagine-se que o mesmo recria uma súbita explosão de gargalhadas entre um grupo de amigos (logo depois de ter sido contada uma anedota, por exemplo).

Estes casos parecem convincentes quanto à capacidade da música *qua* processo induzir algo semelhante à representação de processos que com ela partilham transições de tensão e resolução. Deste modo, as qualidades expressivas do texto musical parecem tão intrínsecas à forma como as qualidades não expressivas - o ritmo, as indicações de dinâmica, a agógica. Contudo, entre constatar o funcionamento da música como processo, com características que podemos imputar a outros processos, e caracterizar esse processo como expressivo vai um passo muito significativo. Quando descrevemos a expressividade musical, utilizando termos que não se aplicam primeiramente a sons - como ansiedade, melancolia, divertimento -, estaremos a usá-los univocamente quando os aplicamos, respectivamente, ao domínio musical e à esfera não-musical? Insiste-se, frequentemente, no facto de tais termos estarem a ser sujeitos a uma transposição metafórica, a qual poderá ter justificação na nossa necessidade de catalogar a experiência auditiva ou, até, em causas linguísticas mais profundas. Ou seja, trata-se de uma “liberdade” estritamente linguística que será permitida conquanto não ultrapasse os limites de uma reacção, mais ou menos inevitável,

às nossas dificuldades de expressão. Aqueles que insistem em ver na atribuição de expressividade à música nada mais do que um jogo de linguagem defendem, igualmente, que o uso de tais termos não deve, porém, mistificar-nos ao ponto de acreditar que tais “propriedades” fazem parte intrínseca, de facto, da estrita forma musical.

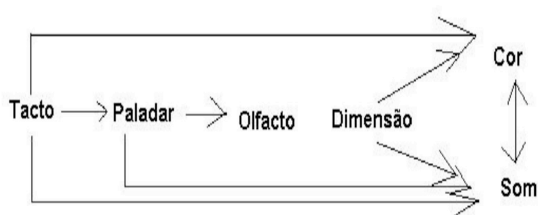
Façamos, portanto, uma breve viragem copernicana no sentido de indagar o que nos levará a recorrer a termos não-aurais para caracterizar as nossas experiências musicais. O emprego de vocabulário sinestésico, i.e., de vocabulário que atravessa as modalidades sensoriais, é recorrente e altamente estimulante. Trata-se de um fenómeno linguístico muito vasto, que, no âmbito musical, abrange três grupos de termos:

Utilizamos adjectivos que se referem a alguma propriedade percebida através de um outro sentido que não, por exemplo, o auditivo. “Brilhante”, “amargo”, “doce” ou “duro”, são termos que se aplicam, literalmente, e respectivamente, à visão, ao paladar e ao tacto mas que também são aplicados ao sentido auditivo.

Adjectivos usados para descrever as propriedades expressivas da música – “triste”, “alegre”, “melancólica”, “terna” – são, no seu uso primeiro, apropriados apenas aos estados emocionais de seres sentientes.

Os adjectivos estruturais, que usamos para descrever as propriedades complexas, estruturais da música e que têm uma origem não-aural ou não-musical: “notas longas ou suspensas”, “ponto de suspensão”, “movimentos paralelos”, “imitação”, “figuras ascendentes e descendentes”, “linhas que seguem outras linhas”, etc.

O primeiro grupo de termos é particularmente curioso e o seu tratamento, pela linguística contemporânea, revela alguns dados interessantes. É muito comum efectuarmos a passagem de um lexema de uma área sensorial para outra: as cores podem ser *mortas*, os sons *brilhantes*, o gosto *forte*, um timbre *agreste*, etc. A partir de análises linguísticas da poesia oitocentista, o linguista Joseph Williams propôs uma lei do intercâmbio semântico baseada em duas premissas importantes: a) que a maior parte dos lexemas transpostos metaforicamente provém da experiência tátil, e b) que o campo semântico dos termos acústicos foi aquele que recebeu o maior número de importações oriundas dos outros sentidos. Medindo o número de importações – exportações de termos ao longo da circulação geral do vocabulário sinestésico, Williams chegou ao seguinte diagrama de *import-export* semântico:



Os termos tácteis transferem-se para palavras de paladar (um “gosto mole”), ou de cor (“cor suave”), ou de som (“som duro”); palavras do paladar tornam-se termos auditivos (“flauta doce”), ou de cheiro (“cheiro amargo”); o vocabulário cromático transforma-se em termos auditivos (“som brilhante”) e vice-versa (“cor berrante”); adjectivos de dimensão servem para caracterizar o som (“som profundo”), ou a cor (“azul superficial”). Não há palavras olfactivas primárias e, sintomaticamente, a cor e o som engendram muito poucos termos “exportáveis” sinestésicamente. As explicações para isto abundam. É provável que as palavras tendam a transferir-se dos sentidos mais primitivos, do ponto de vista evolutivo - i.e., os menos discriminativos, como o tacto - para os mais diferenciadores, os mais avançados, embora a contrária não se verifique. A maior riqueza de

cambiantes dos *qualia* captados pelos sentidos mais discriminativos determina a necessidade de um vocabulário mais rico, o qual se obtém por uma importação e integração de termos de outras origens sensoriais. Ou talvez o campo acústico seja pouco rico em adjectivos próprios porque, em termos evolucionistas, o sentido da audição não seja o sentido que privilegiámos epistemicamente, concedendo esse privilégio ao tacto, que é considerado um sentido mais primário, menos iludível. Não é por acaso que procuramos sempre algo de “palpável” que, finalmente, nos redima das longas conjecturas e abstracções da nossa especulação mais etérea.

Seja como for, parece correcto afirmar que algumas *representações* musicais dependem da utilização de um adjectivo sensorial que foi sinestesticamente transferido. Tomemos o caso do termo “brilhante”. A *Criação* de Haydn começa com a descrição musical do Caos anterior ao momento da criação. A orquestra hesita harmonicamente em torno da tonalidade, nunca bem esclarecida, de dó menor. Quando se dá, finalmente, a criação da luz e o coro canta “und es ward Licht”, irrompe um tutti no acorde de dó maior. “Brilhante” é um termo muitas vezes associado à tonalidade particular de dó maior e, neste caso singular, em que os metais se destacam da *wall of sound* das madeiras, “brilho” é um conceito facilmente associado à experiência auditiva daquele momento musical. A extracção da representação vive, portanto, do facto de “brilhante” poder ser simultaneamente predicado do som e da luz. A dupla predicação torna-se, por assim, dizer, condição necessária da representação musical, e razão para afirmar que a matéria musical induz um impacto visual, ainda que colateral.

A ideia pode ser repetida para cada utilização de termos sinestesticamente importados para a experiência auditiva. O som *profundo* do fagote ou do contrabaixo foi muitas vezes utilizado para denotar experiências visuais de abismo ou de descida: ouça-se a súbita transição da orquestra no momento em que Salomé se coloca sobre a cisterna onde Jokanaan se encontra encerrado: “Wie schwarz es da drunten ist!”, exclama a Princesa, e não sabemos se se está a referir à cisterna se à súbita mudança de paleta tímbrica. A transição de um tema de naipes mais graves para naipes mais agudos (de sons profundos para sons mais “leves”) induz movimentos de ascensão: como exemplo, ouça-se a entrada do coro dos prisioneiros no *Fidelio* de Beethoven, subindo das celas escuras para o pátio ensolarado: “O, welche Lust!, in freier Luft den Atem leicht zu heben”. As últimas três sinfonias de Bruckner estão repletas de momentos em que passagens mais longas num registo mais agudo e bem mais *piano*, normalmente a cargo dos violinos e da harpa, interrompem a série de células ou padrões rítmicos e harmónicos que se repetem em sucessivas combinações de timbre e de dinâmica. Nesse sentido, o Adágio da Oitava Sinfonia é emblemático, originando uma clara impressão de ascese (e este é o termo apropriado, dado o espírito de “oração” destas peças de Bruckner).

O céptico formalista, porém, objectará: no caso da *Criação*, como podem a luz e o som partilhar uma mesma propriedade de “brilho” se são objectos de 2 modalidades sensoriais bem distintas? Ao que se poderá contra-argumentar, mostrando que (a) “brilhante” é predicado univocamente nos 2 casos, segundo qualquer dicionário; (b) que o acorde de dó maior e a luz assemelham-se mutuamente porque são ambos correcta e univocamente descritos como “brilhantes”; e (c) que possuem a mesma propriedade de brilho por essa mesma razão.

No entanto, se a lei semântica de Joseph Williams se baseia no significado de dicionário dos termos actualmente utilizados, é o historiador lexicográfico que está a dizer ao linguista que palavras sensoriais existem agora no idioma, de onde provêm, quando é que se tornou correcto aplicá-las deste novo modo, etc. “Brilhante” pode ter passado da visão para a audição, através de uma fase em que era, de facto, aplicado metaforicamente aos sons. Contudo, a partir de certa altura, o termo passou a ser aplicado *literalmente* aos sons, perdendo a sua carga metafórica e, portanto, o seu laço com a experiência visual. A hipótese da “transferência metafórica”, a que corresponderia um “vaivém sinestésico”, apenas caracteriza a fase genética do processo. Mas, uma vez ultrapassada essa fase, o termo *aural* adquiriu uma literalidade própria. Esta questão também preocupava Wittgenstein, quando debatia a questão do “sentido secundário” das palavras. Supor que esse sentido secundário terá sempre uma ligação, por assim dizer, umbilical ao contexto de origem seria atribuir um peso excessivo às conexões semânticas entre os termos. Se quisermos evitar esse *semanticismo*, optando por uma explicação do significado-uso das palavras, então deveremos concluir que o “sentido secundário” de termos como “brilhante”, “profundo” ou “doce” não se

refere a usos periféricos ou não-canónicos das palavras mas a um “outro – e bem diferente - uso”. O esquema de Williams é muito atraente enquanto explicação linguista e cognitivista para a atribuição de expressividade e iconicidade às experiências musicais. Mas se, de facto, os termos que transferimos de actividade para actividade tendem a emancipar-se de usos anteriores e a ganhar um significado (leia-se: regras de utilização) distinto, há menos motivos para secundar uma teoria de invocação de imagens pela música. O mesmo se passará com a utilização de termos como “descrever”, “narrar” ou “ilustrar”, que adquirem uma modalidade específica ao serem aplicados à experiência musical.

Expressão

O segundo grupo de termos, que utilizamos para designar as propriedades expressivas da música, conduz ao tema clássico da atribuição de emoção à forma musical. É comum afirmar-se que o andamento Allegro con Brio da *Sétima Sinfonia* de Beethoven exprime alegria. Mas porquê alegria e não revolta? O que devemos procurar para decidir sobre isto? Sobre enunciados de expressão, os filósofos costumam distinguir entre o “sentido de expressão” e o “sentido expressivo”. Segundo o primeiro, “X é triste” significa que X possui qualidades que indiciam o facto de estar triste, algo que é apenas aplicável a seres conscientes. O sentido expressivo de uma proposição como “X é triste” apenas significa que X exhibe qualidades (regionais) que normalmente também se encontram em seres capazes de sentir, de facto, tristeza. Os defensores da aplicabilidade do sentido de expressão às obras de arte reúnem-se sob o que se denomina Expressionismo Estético. Aqueles que, mais modestamente, apenas atribuem o sentido expressivo aos objectos de arte, dão origem ao Expressivismo Estético. Portanto, a resposta do expressionista a esta questão pode seguir três vias diferentes, duas delas claramente expressionistas, e uma terceira, mais expressivista.

Em primeiro lugar, na versão mais simples de expressionismo, defende-se que a música é a transmissão de uma verdadeira emoção e que, para uma plena identificação dessa emoção, devemos recuar até ao estado de espírito do compositor quando compôs a peça. Este intencionalismo extremo costuma atrair duas objecções graves:

Muitas peças musicais são altamente individualizadas. O seu carácter único é, geralmente, invocado como razão da sua excelência. Mas é essa mesma individualização que nos impede de generalizar ou de supor que podemos fazer a arqueologia do estado de espírito do compositor no momento em que escreveu a peça. O Allegro con Brio da *Sétima Sinfonia* não tem paralelo em nenhuma outra obra e, portanto, não podemos afirmar, simplesmente, que quem escreve música como aquele Allegro está geralmente alegre. Por outras palavras: o nosso património de expressões correntes de alegria (faciais, de postura, etc.) é suficientemente amplo e indiferenciado para permitir uma aferição probabilisticamente segura do estado de espírito daquele que exhibe expressões similares. Mas o nosso património de expressões musicais é composto (pelo menos no que se refere àquilo que normalmente é considerada como a *grande música*) por instâncias demasiado idiossincráticas e individualizadas.

Não temos nenhuma prova independente do estado de espírito de Beethoven ao escrever a peça.

Numa segunda versão de Expressionismo, o que se transmite é o estado de espírito com que ficam essas pessoas ao ouvir a peça. No entanto, é discutível, em primeiro lugar, se a música pode, de facto, suscitar sentimentos ou, pelo menos, uma gama suficientemente larga de sentimentos para que lhe possamos conceder essa qualidade sem excessiva generosidade. Há sentimentos como a angústia ou a melancolia que não carecem de qualquer objecto intencional para serem, por assim dizer, decodificadas pelo receptor. Mas outros sentimentos, como o medo e o ódio, ou a curiosidade e o prazer, envolvem um elemento conceptual, um objecto para o qual se dirige o sentimento. Mas a música não pode apresentar conceitos. Ela desperta sensações, como excitação, serenidade, lassidão, relaxamento ou tensão, mas estas são bem mais genéricas que sentimentos ou emoções. É difícil perceber como é que emoções como heroísmo ou dignidade poderiam ser despertadas sem uma coeva transmissão de conceitos. Em segundo lugar, o termo “despertar” parece ser suficiente para descrever aquilo que a música faz. Não precisamos do termo “expressão” nem de nos referirmos ao compositor ou aos seus sentimentos sobre o assunto.

O Expressivismo, por seu lado, alude às qualidades regionais da música: “o scherzo é alegre”. De “esta música exprime alegria” podemos sempre retirar “esta música é alegre”, que é uma expressão metafórica, mas que não deixa, por isso, de ser uma descrição. Algumas qualidades regionais da música são qualidades do comportamento humano, principalmente dos seus processos ou estados mentais: indecisão, por exemplo. A questão que se coloca, então, é a de saber se algumas das qualidades regionais da música são qualidades humanas, como defendem as teorias da expressão. Ora, para justificar a atribuição de qualidades humanas à música é preciso mostrar que tais qualidades são uma função das suas qualidades regionais e sub-regionais. Por que motivo o corne inglês é normalmente conotado com a melancolia, ou o modo maior com alegria e carácter expansivo. Esta empresa encontra sempre, porém, algumas dificuldades básicas. Em primeiro lugar, a velha questão do carácter cultural e etnicamente condicionado dessas qualidades. São célebres os relatos dos primeiros Jesuítas no Japão, não compreendendo, de todo, como é que a música que ouviam num casamento era capaz de exprimir outra coisa para além de um infinito tédio. Outro problema, é que não há, normalmente, invariância entre dois sujeitos submetidos às mesmas qualidades regionais. Eles carecem de *instruções* para saberem o que devem relatar. Em terceiro lugar, onde não há linguagem unívoca mas apenas metáforas para descrever a música, há sempre lugar a algum desvio no entendimento das mesmas. As nossas descrições são sempre mais apuradas quando são ilustradas, recorrendo à própria música e chamando a atenção para as suas qualidades. As teorias expressivistas chamaram a atenção para o facto importante de a música possuir qualidades regionais que também atribuímos aos seres humanos. Mas esse mesmo passo também a tornou obsoleta. Não precisamos de dizer “A música *exprime* alegria”. Basta dizermos “A música é alegre”. “Exprimir” é um termo relacional: requer um X que exprime um Y, sendo ambos distintos um do outro. Mas quando dizemos “a rosa é vermelha” apenas temos uma coisa e uma qualidade. Do mesmo modo, na música será conveniente, e menos dado a mal-entendidos, proceder como se tivéssemos uma só coisa – a música – e estivéssemos a descrever a sua qualidade.

Existe ainda uma terceira teoria a pretender articular a forma musical e a vida mental. Trata-se da Teoria da Significação e os seus adeptos dispensam o despertar de emoções, tratando a música como “um símbolo icónico de processos psicológicos”. A música “articula” e “elucida” a vida mental do homem, para tal apresentando equivalentes auditivos de aspectos estruturais ou cinéticos dessa mesma vida. É também chamada de Teoria Semiótica, invertendo-se a ideia tradicional de que todas as artes aspiram à condição da música: pelo contrário, é agora a música que aspira à condição de literatura. A música e a vida mental partilham determinadas características: tempo, variações de intensidade, impulsividade, relaxamento e tensão, crescendo e diminuendo. Por exemplo, e de novo, o início do Presto da *Sétima Sinfonia* de Beethoven emula o aspecto cinético do acto de compreender uma anedota: súbita excitação seguida de um amortecimento.

Supõe-se então que a música representa em função da sua iconicidade. Mas a semelhança apenas não é suficiente para que possamos dizer que algo represente algo: os objectos só se tornam signos através de uma estipulação verbal ou uma relação de causa-efeito. Ora, a música não é, normalmente, um signo convencional de nada, excepto no caso já aludido, mas muito extemporâneo, da música que é tocada em certas ocasiões. E também não parece funcionar, como pretende a Teoria da Significação, como um signo natural (como o fumo é um signo natural de fogo). Para ser um signo natural, teríamos de correlacionar certos fragmentos ou passagens com estados mentais específicos dos compositores. Ora como há um sem número de estados mentais que podem partilhar o mesmo padrão cinético, segue-se que a significação musical é incuravelmente ambígua (o Bolero de Ravel, por exemplo, pode denotar todos os processos psicológicos que se caracterizam por um intensidade crescente). Não conseguimos, simplesmente por ouvir a música, determinar quais são os processos mentais que estão a ser representados.

Portanto, devemos concluir que a música não exprime ou significa nada e que as interpretações sobre música são, geralmente, falsas ou hiperbólicas. As verdadeiras e mais significativas descrições do que se ouve sustentam-se na própria música. Mas quando assumem a forma de afirmações sobre significação, desviam a atenção da própria música, por exemplo, derivando para um intencionalismo biográfico disfarçado de musicologia ou para a livre-associação afectiva disfarçada de profundidade semiótica. A música não é nenhum símbolo do tempo ou de um processo mental ou físico; ela é, simplesmente, processo, i.e.,

“algo cujo curso ou destino nós podemos seguir com a maior atenção, sem distração”. E é isto que torna a música valiosa.

E no entanto...

Há um aspecto ligado à representação que é normalmente descurado nas apreciações filosóficas sobre música. É que a representação pode ser particularmente valiosa como instrumento do desenvolvimento estritamente formal do discurso musical. Foi, em boa parte, a assunção do programa em música – o que inclui a ambição da música como representação – que permitiu, aos compositores do século XIX, libertarem-se das condicionantes formais do tonalismo, possibilitando ensaios cada vez mais arrojados de ampliação do sistema tonal e do médium musical, em geral. Antes de Bach e da estabilização do temperamento do tonalismo ocidental, era, normalmente, a forma da peça musical que garantia a unidade da peça. O antepassado das sinfonias, a suite orquestral, obtinha unidade, justamente, do facto de se apresentar como um conjunto de danças. Quando devidamente calibrada, a tonalidade tornou-se a principal fonte dessa mesma unidade: as peças organizam-se em torno da tonalidade dominante e do diálogo que esta estabelece com tonalidades que lhe estão próximas. Canonicamente, Berlioz, em primeiro lugar, e Wagner, de forma definitiva, transferiram o critério de unidade da peça musical para o programa, i.e., para a história a ser narrada, ou para a representação de eventos, de estados de espírito, de objectos, de personalidades. Daí que um neo-clássico como Stravinsky, desdenhasse dos intermináveis encadeamentos de *Leitmotive* wagnerianos, tão grandes “que não sabemos onde começam nem porque acabam”. Pois não, porque o seu critério de unidade é outro, embora hesitemos, *pace* Stravinsky em afirmar que estamos perante um critério, simplesmente, *extra-musical*. Esta transferência permitiu uma libertação importante da forma musical, que já não precisava de estar condicionada a um esquema de desenvolvimento, como a forma sonata, ou a um jogo tonal estável (mas conservador) uma vez que estas deixam de ter o papel exclusivo de garantir aquilo que Edward Bullough chamava a unificação da apresentação. Em última análise, é a, em certo sentido, *descoberta* da representação como ponto de arrimo da peça musical que estará na origem da revolução musical que conduz a expansões do médium como o politonalismo, o atonalismo ou o dodecafonismo. A observação deste ponto obriga-nos a repensar a velha dicotomia forma / conteúdo e, no limite, a substituí-la por uma perspectiva dual, como sugere Richard Wollheim: a representação que exige a forma que exige a representação.

Bibliografia

- AA.VV., *Perspectives on Musical Aesthetics*, Londres: W.M. Norton and Co., 1994
- Ismay Barwell, “How does art express emotion?”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. XLV, nº 2 (Inverno de 1986)
- Malcolm Budd, *Values of Art*, Londres: Penguin, 1995
- E. Bullough, “‘Psychical Distance’ as a Factor in Art and an Aesthetic Principle”, in *Aesthetics. A critical anthology*, Nova Iorque: St. Martin’s Press, 1977
- Monroe Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Indianapolis: Hackett Publ. Co., 1981
- Richard Eldridge, “Form and content: an aesthetic theory of art”, in *British Journal of Aesthetics*, 1985, 25
- Alan Goldman, *Aesthetic Value*, Boulder: Westview Press, 1998
- Nelson Goodman e Catherine Elgin, *Reconceptions in Philosophy*, Indianapolis: Hackett Publ. Co, 1988
- Gordon Graham, *Filosofia das Artes: Introdução à Estética*, Lisboa: edições 70,

2001

Eduard Hanslick, *Do Belo Musical*, Lisboa: ed. 70, 1994

Peter Kivy, *Sound and Semblance*”, Ithaca: Cornell University Press, 1984

Peter Kivy, *Authenticities*, Ithaca: Cornell University Press, 1995

Claude Lévi-Strauss, *Olhar, Ouvir, Ler*, Porto: Asa, 1995

Leonard Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago: Chicago University Press, 1956

Robert Stecker, “Expression of Emotion in (Some of) the Arts”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. XLII, nº4 (Verão de 1984)

Joseph Williams, “Synaesthetic Adjectives: A Possible Law of Semantic Change”, in *Language*, 51, 1976.

Contacto